

УДК 821.161.1.

Н. В. Односум

### ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПОВЕСТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «КОТИК ЛЕТАЕВ»

*Н. В. ОДНОСУМ. ЖАНРОУТВОРЮЮЧА ФУНКЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ПОВІСТІ АНДРІЯ БІЛОГО «КОТИК ЛЕТАЄВ».*

*Мета роботи – виявлення жанрової своєрідності повісті А. Білого «Котик Летаєв». Тема шляху, що стала наскрізною темою творчості багатьох представників літератури Срібної доби, зумовила звернення їх до канонів духовної автобіографії, заданих Августином Блаженим, специфіка втілення яких, в свою чергу, зазнає трансформації. В роботі розглядаються напрямки та засоби трансформації августинівського канону в повісті А. Білого «Котик Летаєв», серед яких особливу роль зіграли кінематографічні прийоми і мотиви, засвоєні Білим. Їх присутність в повісті «Котик Летаєв» сприяло не тільки трансформації, а й модернізації в ній канону духовної автобіографії.*

*Ключові слова: духовна автобіографія, «теургія», музика, кінематограф, «всеєдність», мікрокосм, макрокосм.*

*Н. В. ОДНОСУМ. ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПОВЕСТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «КОТИК ЛЕТАЕВ».*

*Цель работы – выявление жанрового своеобразия повести А. Белого «Котик Летаев». Тема пути, ставшая сквозной темой творчества многих представителей литературы Серебряного века, обусловила обращение их к канонам духовной автобиографии, заданным Августином Блаженным, специфика воплощения которых, в свою очередь, претерпевает трансформацию. В работе рассматриваются направления и средства трансформации августиновского канона в повести А. Белого «Котик Летаев», среди которых особую роль сыграли кинематографические приемы и мотивы, усвоенные Белым. Их присутствие в повести «Котик Летаев» способствовало не только трансформации, но и модернизации в ней канона духовной автобиографии.*

*Ключевые слова: духовная автобиография, «теургия», музыка, кинематограф, «всеединство», микрокосм, макрокосм.*

*N. V. ODNOSUM. GENRE-FORMING FUNCTION OF CINEMATOGRAPHIC ELEMENTS IN ANDREI BELY'S NOVEL "KOTIK LETAEV".*

*The purpose of the work is to reveal the genre peculiarity of A. Bely's story "Kotik Letaev". The theme of the path, which became the cross-cutting theme of many representatives of the literature of the Silver Age, conditioned their appeal to the canons of spiritual autobiography set by Augustine Blessed, the specificity of the embodiment of which, in turn, undergoes a transformation. The work deals with the directions and motives of transformation of the Augustinian canons in A. Bely's novel "Kotik Letaev", among which the cinematographic techniques and motifs learned by Bely played a special role. Their presence in the story "Kotik Letaev" contributed not only to the transformation, but also to the modernization of the canons of spiritual autobiography.*

*Key words: spiritual autobiography, "theurgy", music, cinematography, "all-unity", microcosm, macrocosm.*

Серебряный век русской культуры — эпоха великого духовного кризиса, «переоценки ценностей», поисков своего предназначения и пути. Тема пути становится основной и сквозной темой жизни и творчества большинства представителей Серебряного века. Она обусловила черты автобиографизма в произведениях поэтов и писателей, а также обращение их к канонам средневековой духовной автобиографии, которая в эпоху Серебряного века под влиянием

© Н.В. Односум, 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.571034>

культурно-исторических событий претерпевает модификации и в выборе художественно-эстетических средств, и в проблематике, затрагиваемой в ней.

Повесть А. Белого «Котик Летаев» — пример модификации канона средневековой духовной автобиографии в эпоху Серебряного века, средствами реализации которой выступают особый художественный и образный строй, а также язык кинематографа. Существует достаточное количество глубоких исследований художественного новаторства А. Белого. Повесть «Котик Летаев» как пример специфической модификации канона духовной автобиографии рассматривал П. Б. Аверин в статье «Акт воспоминания и язык воспоминания. “Котик Летаев” Андрея Белого» [1]. Ю. Г. Цивьян отмечал в статье «К происхождению некоторых мотивов “Петербурга” Андрея Белого» влияние кинематографа как источника некоторых мотивов в произведениях писателя, в частности, в романе «Петербург» [16]. Но в известной нам литературе не до конца исследованы художественная и образная структура, а также мотивы, реализованные под влиянием кинематографа того времени как специфические средства воплощения канона средневековой духовной автобиографии в повести «Котик Летаев». Необходимостью восполнить эти пробелы и обусловлена **актуальность** данного исследования.

В связи с этим **цель** работы — выявление жанрового своеобразия повести А. Белого «Котик Летаев».

Для реализации поставленной цели предполагается решение следующих **задач**:

1. Рассмотрение канона средневековой духовной автобиографии и его модификаций в творчестве писателей Серебряного века.
2. Анализ принципов «теургического» искусства, по А. Белому, и выявление роли музыки и кинематографа в его системе.
4. Исследование модификации августиновского канона духовной автобиографии в повести А. Белого «Котик Летаев».
5. Анализ художественного и образного строя, а также монтажной структуры повести А. Белого «Котик Летаев».

С эволюцией человеческого сознания на протяжении истории человек все больше осознавал необходимость осмысления собственного места в мире, своего предназначения, и поэтому первым новым принципом осмысления вечных философских вопросов бытия становятся слова Сократа о познании самого себя. Позднее христианское самосознание становится ключом к обнаружению внутреннего мира человека, духовного начала. Способ целостного осмысления, познания собственного пути и исполнения собственного предназначения в литературе реализуется в жанре духовной автобиографии, первым образцом которого считается «Исповедь» Аврелия Августина.

Особенности и признаки жанра духовной автобиографии глубоко исследовали и выделили в своих трудах П. Б. Аверин [1], К. Г. Исупов [9], С. В. Ковыршина [10], Д. Е. Максимов [12], Т. А. Пахарева [14] и др. Опираясь на результаты их исследований, выделим следующие основные жанровые признаки духовной автобиографии:

- 1) выбор из событийного ряда только тех моментов, которые способствовали духовному росту героя;
- 2) сосредоточение не на внешнем течении событий, а на внутренних душевно-духовных процессах;
- 3) момент озарения, духовного пробуждения как сюжетно-композиционный пуант, кульминация повествования и, соответственно, поворотная точка жизни героя.

Серебряный век русской литературы вносит в жанр духовной автобиографии свои специфические черты. Атмосфера рубежа XIX–XX веков, с его революционными событиями, «предчувствиями конца», переоценкой ценностей [13] побуждала культурных представителей этого времени к бесконечным исканиям, самоанализу и самосовершенствованию, что объективировалось в теме пути как сквозной теме большинства писателей. Тема пути как личностного и духовного развития обусловила черты автобиографизма в их творчестве. На

страницах журнала «Бюллетени литературы и жизни» писалось об этом: «Сама жизнь выдвинула ярко выраженную потребность заглянуть буквально в каждую душу, кому бы она ни принадлежала». Поэтому все больше в те времена усиливается интерес и внимание к разным мемуарам, биографиям, автобиографиям, исповедям, личным письмам — «подлинным документам человеческих опытов» [12]. Яркими образцами цельного воплощения жанра духовной автобиографии выступают «Самопознание» Н. А. Бердяева, «Свет Невечерний» С. Н. Булгакова и т. п.

Автобиографические темы играют большую роль также в прозе и лирике А. Белого. К образцам жанра духовной автобиографии у него можно отнести поэму «Первое свидание» и повесть «Котик Летаев», но в его творчестве формируется авторская разновидность этого жанра. Как можно предположить, индивидуальная специфика духовной автобиографии у Белого обусловлена своеобразным преломлением в его поэтике начал других видов искусства — прежде всего, музыки и кинематографа.

Музыка и кинематограф занимают особое место в системе искусств А. Белого. Причина выделения музыки и кинематографа как доминирующих для Белого видов искусства исходит из его художественной философии, основополагающим тезисом которой выступает идея «теургии» — особого творчества, реализующегося с помощью синтеза разных видов искусства и ведущего к обновлению, преображению мира и человечества. Но этот синтез должен проистекать на основе доминирующего из имеющихся видов искусства, наиболее идеального, способного воплощать в себе свободный Дух преображенного царства, Душу Мира. По субъективному мнению и восприятию самого писателя, именно музыка соответствует животворящему Духу, «Который дышит где хочет» и является наивысшей свободой (Бог есть Дух, а Дух — Свобода); она способна создавать новые формы жизни, «новое небо и новую землю». Музыку в идеальном, чистом виде он также отождествляет с Душой Мира, Софией, Вечной Женственностью, Вселенской Церковью, согласно учению В. С. Соловьева. Зодчество, скульптура, живопись и музыка как виды искусства в их формальном состоянии, чтобы достичь совершенства, должны стать музыкой, уподобиться ее свободе, живому звучанию. Музыка выступает связующим и универсальным духом других искусств. Всякое искусство в своей эволюции имеет исходным пунктом реальную действительность, а заключительным — музыку как чистое движение — то самое «Царство не от мира сего» [8].

Белый делает предположение, что, возможно, с преображением всего мира, произойдет изменение природы человека, а с изменением природы человека — освобождение от власти формы. Власть формы, разновидностью которой выступают понятия, слова, подавляет творчество, живое проявление жизни во всех ее разновидностях и красках. И до наступления всеобщего преображения, т. е., Царства Небесного, все виды искусства вынуждены рассматриваться в формальных своих проявлениях: «Пока же музыка остается музыкой, а скульптура — скульптурой, возможно лишь молчаливое касание религиозной сущности искусства» [6].

Посредника, лестницу от несовершенного формального искусства к чистому искусству музыки А. Белый усматривал в поэзии, поскольку она обладает **ритмом и движением**, которые являются атрибутами и силой музыки, но в то же время отягощена образами, свойственными всем остальным, «низшим» формам искусства: «Поэзия — отдушина, пропускающая в искусство пространственных форм дух музыки. “Он дышит, где хочет, и голос его слышишь и не знаешь, откуда приходит и куда уходит” (Иоанн)» [5]. Как и другие виды искусства, поэзия должна «преодолеть себя» и стать музыкой.

Развивая свою мысль об истинном искусстве и порабощении его земным формализмом, А. Белый приходит к осмыслению человечества и мировой действительности в свете вопроса об искусстве. Действительность является не такой, какой она предстает людям. Действительность представляется людям в статичных образах, тогда как на самом деле основой ее являются движение и ритм: «Сколько-нибудь внимательное созерцание образов действительности приводит нас к убеждению, что они не остаются неизменными. Движение — основная черта действительности. Оно царит над образами. Оно создает эти образы. Они обусловлены движением. <...> Существует одно движение. Представление есть моментальная фотография; смена представлений есть ряд таких фотографий, обусловленных началом и

концом» [8]. Такое представление действительности соотносится с ее отображением в искусстве кинематографа. Ведь и в кино статические разрозненные кадры не создают образа; образы начинают оживать и превращаться в реалии действительности только в соположении этих кадров друг с другом, именуемым монтажом; смена кадров создает движение, ритм, которые заставляют образы оживать.

В начале XX века на авансцену мирового искусства выходит кинематограф. Его выход и развитие были встречены небывалым восторгом и энтузиазмом. Он пленял и захватывал общество того времени – от ценителей всяких технических новинок до «лучших умов», интеллигенции, которые видели в кино больше чем просто техническое новшество. Поход в кино стал любимым способом времяпрепровождения, возможностью «отвести душу», источником вдохновения. Свидетельством восторга, связанного с кинематографом, и той власти, которую зарождавшееся искусство имело над сознанием людей, является очерк самого Андрея Белого «Синематограф»: «*Синематограф* — сколько целомудренной грусти, надежды, сколько воспоминаний при этом слове! Синематограф — чистое, невинное развлечение на сон грядущий после трудового дня! Синематограф — уют, трогательное поучение! Синематограф — предвестие. Он возвращает нам простые истины, захваченные грязными руками; возвращает человеческое милосердие, незлобивость без всякой теоретики — просто, улыбочиво» [3].

Повесть «Котик Летаев» представляет собой произведение, в котором канон духовной автобиографии получает специфическое воплощение не в последнюю очередь благодаря кинематографическим элементам поэтики. Автор пишет историю становления собственного сознания, причем предметом описания выбирает младенческий возраст. Как и в «Исповеди» Августина Блаженного, мотивом обращения к прошлому посредством воспоминаний, анализа пройденного жизненного пути становится духовное преобразование, личностное возрастание, способ найти свое призвание и выбрать правильный путь. Но отличие самосознания Августина Блаженного и А. Белого в «Котике Летаеве» заключается в том, что если Августин Блаженный в своей «Исповеди» простирается вперед к духовному восхождению к Богу посредством сурового обличения прошлого с его «греховными заблуждениями», то в повести Андрея Белого нет сурового «бича обличения» по отношению к собственному прошлому. Обращаясь к прошлому, автор сосредоточивается на младенческом возрасте, потому что самосознание этого периода наиболее чисто и близко к Божественному, к Вечности, еще не затуманено земными формальностями и условностями, которыми затуманено сознание взрослых людей. Младенец еще способен улавливать внутренним слухом *Музыку Сфер*, в то время как Августин Блаженный младенческий возраст не желал даже причислять к своей жизни; он считал его «периодом забвения», «равным тому, который» он «провел в материнском чреве» [1]. В повести сказываются и веяния антропософского движения, к которому принадлежал А. Белый, в частности, о доутробном существовании сознания человека в его связанности с космическим миром. Во время прохождения этапов взросления, т. е. самосознания, рушатся все прежние смыслы и мифы, которыми жил автобиографический герой в младенческом возрасте, и происходит наращивание новых смыслов и мифов, реального взгляда на мир, и этот процесс переживается героем катастрофически, поскольку таким образом теряется связь с тем пространством, в котором он был до рождения. Процесс самосознания ассоциируется у героя с коридорами и дымоходами, которые ему приходится преодолевать и выходом из которых является рождение духа, а результатом самосознания, обращения к прошлому — прохождением жертвенного пути Христа к Голгофе и смерть на голгофском кресте, сораспятие, уподобление во Христе: «Во Христе умираем, чтобы в Духе воскреснуть» [2, с. 443]. Именно этот момент рождения духа как кульминации личной биографии концептуально объединяет повесть Белого с «Исповедью» Августина.

Рассмотрим реализацию августиновского канона духовной автобиографии на языке художественных средств, в том числе кинематографических, на уровнях образной и монтажной структур повести.

### **Художественный и образный строй повести Андрея Белого «Котик Летаев»**

#### **I. Цветовая символика**

В «Котике Летаеве» цветовая символика играет важную смыслообразующую роль. Можно выделить два ведущих цвета, которые появляются в определенные моменты

становления самосознания героя: белый (или светлые цвета) связан с Вечностью, Грядущим, с их проблесками, с образом «Того Самого»: «И вы видите, что Он входит... Он стоит между светлого рева лучей, между чистыми гранями стен; все — бело и алмазно; и — смотрит... Тот Самый... И — тем самым взглядом... который вы узнаете, как... то, что отдавалось в душе: исконно знакомым, заветнейшим, не забываемым никогда...» [2, с. 306]; темный — с земным путем, с его оковами нагромождающихся и нарастающих смыслов, с телом как земным бременем: «Странно было мне это состояние посередине; или вернее: мое висенье ни в чем; и кругом — они, образы: человека, быка, льва и... птицы. Думаю, что они — мое тело; черная мировая дыра — мое темя; “я” в него опускаюсь: не сошел еще — мучаюсь распространенный по космосу, я ужасно сжимаюсь; переживаю я погружение себя в тело, как... опускание в мировую дыру; но решение принято! час жизни пробил; и, выпуская меня из родительских рук, Кто-то давний стоит там за “Я”; и — все тянет мне руки: из-за багровых расколов; эти руки, желтея, мрачнеют; и — переходят во тьму» [2, с. 314].

Вот как сам Андрей Белый определяет символику белого и черного цветов в статье «Священные цвета»: «*Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы*». Свет отличается от цвета полностью заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвета. <...> Мы существа, созданные по образу и подобию Бога, в глубочайшем начале нашего бытия обращены к свету. Вот почему окончательная противоположность божественности открывается нам *условно* ограничением цвета до полного его отсутствия. Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса» [4].

В приведенной выше цитате из повести «Котик Летаев» просматривается наглядный пример трактовки тьмы как ограничения света: чем дальше герой расположен от Источника Абсолютного Света, чем больше темная пропасть жизни между ними, тем более замутненным становится образ «Того Самого», Его руки «желтея, переходят во тьму». Поскольку белый цвет трактуется А. Белым как безусловный цвет, а темные цвета — как ограничение света, то в повести темные цвета являются цветами коридора брэнной земной жизни, этой темной пропасти, которую герой должен преодолеть, чтобы на выходе вернуться к «Тому Самому» в «свете реве лучей», родиться в Духе и облечься в белые цвета как цвета чистоты и святости, согласно христианской символике.

Но черным и белым цветами, а также светом оперирует в ту эпоху и «искусство светописи» — кинематограф; и напряженное взаимодействие черного и белого, света и тьмы у Белого предстают в ошутимо кинематографичной динамике.

## **II. Доминирующие образные средства:**

1) **гротеск**: гротеск передается с помощью образов старухи, которая гонится за героем, льва, быка, птицы, лабиринтов комнат и т. д. Весь мир в сознании младенца принимает черты гротеска, отражая драматизм духовного рождения и становления человека; аналогичным драматизмом пронизан и текст Августина, но без использования гротескной образности; даже совпадающие образы (коридоры и лабиринты у Белого и аналогичные метафорические «палаты» и переходы памяти у Августина) по-разному вписаны в контекст и потому воспринимаются как метафоры разных уровней — у Белого это доведенный до гротеска уровень, у Августина — более умеренно-аллегорический.

2) **метафора**: текст «Котика Летаева» — сплошное иносказание, начиная от самой формы текста, образного, звукового, цветового, ритмического строя, и заканчивая запредельными смыслами, уводящими в образ Грядущей Вечности: образы запутанных коридоров, дымоходов, коридоров как блужданий человека в поисках своего предназначения и выхода к «преображению», Свету и Истине, образы льва, быка, птицы, старухи и т. д. Еще Ю. Тынянов в труде «Об основах кино» указывал на значение метафоры в киноискусстве: «...видимые вещи в кино приобретают множество иносказательных оттенков и смыслов» [15]. Точно так же и в «Котике Летаеве» обычные предметы реальности приобретают много смыслов: «Множество способов рассказать об одном и том же — и все эти способы будут правдивы. А точнее, ни один из них, утвержденный как единственный, не будет правдив — правдиво именно то, что возникает на пересечении языков, определений, слов» [1]. «Множественный язык описания», тяготеющий к кинометафорике, в «Котике Летаеве»

является одним из способов преодоления власти формы, довлеющей над жизнью, разновидностью которой являются понятия, слова. Понятие должно быть преодолено, чтобы оно «не подменило собой живое впечатление», «не замкнулось вокруг однозначного контура» — не заглушило духа музыки жизни. Отмеченный Тыняновым в кинематографе «множественный язык описания» также наиболее адекватен для передачи младенческого сознания, еще не успевшего обрести понятиями, формализмом, находящегося ближе к доутробному состоянию и восприимчивее к музыке космического измерения. Преодоление формы, понятийности реализуется с помощью игры слов, звуков: «Понятия — водометные капли: в непрерывном кипении, в преломлении смыслов они, поднимающие радугу из них встающего мира; объяснение — радуга; в танце смыслов — она: в танце слов; в смысле, в слове, как в капле, — нет радуги...» [2, с. 295]. Преодоление формы, освобождение внутреннего содержания от ее ига, чтобы достичь свободы — воскресения в Музыке, т. е. Духе, — идейное содержание повести «Котик Летаев», и достигается оно на всем текстовом уровне, начиная от преодоления замкнутости слов в понятиях, и заканчивая ритмом, которому подчинен текст и о котором речь пойдет ниже.

Большой и многослойной метафорой является образ человека как пересечения-переплетения микрокосма и макрокосма. Согласно воззрениям А. Белого, каждый самостоятельный элемент является неотъемлемой составной частью большого единого мира и в то же время вмещает в себя весь мир, отражает его в себе. Такое понимание отношения части и целого становится понятным на примере соотношения вод океана и капли воды из того же океана: выделенная капля из океана сохраняет те же свойства, консистенцию и т. д., что и воды океана, является его «микрокосмом». Каждый элемент мироздания приобретает свое значение в отношении к целому, ко всему миру в единстве. **Идея всеединства** [13], которая легла в основу концепции символистов, является также отправным пунктом идеологии А. Белого, воплощенным в его творчестве, в том числе и в «Котике Летаеве». А. Белый считал видимый мир с множественностью, разъединенностью предметов, явлений иллюзией и настаивал на подлинности «горного мира», мира вечных ценностей, который открывается в мистическом видении внутренне взаимосвязанным, «иерархически организованным, в телеологически предустановленном единстве» [11]. Такое представление о мире, разумеется, унаследовано от распространенного в эпоху Серебряного века учения о «всеединстве», разработанного, прежде всего, в трудах В. С. Соловьева. И в «Котике Летаеве» итогом жизненного пути должен стать «горный человек», который достиг «всеединства», из микрокосма превратился в макрокосм, что и означает «рождение в Духе». Правда, соловьевские идеи о Душе Мира и «всеединстве» трансформируются в антропософском ключе. Душа Мира схожа с Космической Сферой, в которой животворящим началом выступают звук, музыка, ритм. Мировым «злом», заглушающим в человеке «музыку сфер», «звуки Космоса», выступает власть формы, которая замыкает вещи в себе, ограничивает их музыкальную космическую сущность в образах, разъединяет их и не дает слиться во «всеединстве» с Музыкой Сфер, с Космосом. Поэтому воссоединение с телом переживается автобиографическим героем катастрофически, т. к. власть тела — это власть формы. Тело является многослойной метафорой жизненного пути, который должен пройти герой, со всеми его темными лабиринтами-переходами. Но тело — также и микрокосм, который вмещает в себе весь мир: «Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше тело, преобразуют нам наше тело; показывают нам наше тело; это — органы тела... вселенной, которой труп — нами видимый мир; мы с себя его сбросили: и вне нас он застыл; это — кости прежних форм жизни, по которым мы ходим; нами видимый мир — труп далекого прошлого; мы к нему опускаемся из нашего настоящего бытия — перерабатывать его формы; так входим в ворота рождения» [2, с. 305].

Отдельное человеческое тело, его органы выступают миниатюрной моделью всей земли, всего мирового порядка. Эволюция истории земли и человечества, культуры, эпох переживается как процесс, проистекающий внутри отдельного человека, т. е. автобиографического персонажа, и в то же время он — составная часть этого эволюционного исторического процесса, что иллюстрируется строчками из стихотворения Ф. Тютчева, взятыми в качестве эпиграфа к первой главе «Бредовый лабиринт»: «Час тоски невыразимой... / Все — во мне... И я — во всем» [2, с. 296]. С рождением, т. е. с воссоединением с телом,

сознание младенца охватывает весь мир, это ощущение он сравнивает с растущим внутри него шаром: «Позднее возникло подобие: переживающий себя шар; многоочитый и обращенный в себя, переживающий себя шар ощущал лишь — “внутри”; ощущались неодолимые дали: с периферии и к центру» [2, с. 296]. Герой переживает древнейшую эру жизни, когда на земле обитали странные создания («бегающие в темноте и страхом объятые существа», «крылатые гадины»), жизнь катакомб, «подпирамидный Египет». И этот же исторический процесс, так же, как и телесная жизнь, весь видимый мир — иллюзия, миф: прошлое — это «кости прежних форм жизни, по которым мы ходим». Автобиографический герой из духовных глубин с позиций преображенного человека — настоящей, «не иллюзорной» действительности — взирает на прошлое и на весь исторический процесс, на его формы, из «переработок» которых создается преображенный человек, а вместе с ним преображенные «новые небо и земля». Здесь же выступает и христианское откровение о преображении человека и о человеческом теле как о храме духа: «...в храме тела — лежат планы храмов; и восстанет, я верю, из храмовых обломков: храм тела. Так гласит нам Писание...» [2, ст. 307].

Соотнесение с Писанием процесса индивидуального личностного становления-преображения также сближает повесть Белого с «Исповедью» Августина, но это уже исповедь человека эпохи модерна, с ее культурной многослойностью и неоднозначностью, реализованных в усложненной и приближенной к кинематографической метафорике, проанализированной выше.

### III. Сюжетная специфика

Основной особенностью сюжета повести Белого, в которой проявлены как связь с жанром духовной автобиографии, так и направление его трансформации, можно считать **акцент на сверхъестественных и неизведанных началах бытия**: в повести осмысливаются и получают сюжетные воплощения понятия Вечности, добытийного, «космического» состояния, Божественного, отношения к Нему человека, человеческой сущности. В «Исповеди» Августина такой акцент формируется благодаря главному повествовательному приему — обращенности текста к Богу как адресату этой исповеди. У Белого обращенность к высшим, бытийственным началам реализована уже косвенно, через постоянное сосредоточение внимания на нематериальных явлениях и постоянных мистических «откровениях», в которых предстает младенцу окружающий его мир.

С этой общей направленностью повести связан и конкретный сюжетный аспект трансформации и модернизации канона духовной автобиографии в ней, также связанный с кинематографом: **космические сюжеты и антропоморфизация светил, которые были распространены в кинематографе эпохи 1900-х годов** [16]. Ю. Г. Цивьян в статье «Город» о романе А. Белого «Петербург» обнаружил идущие от Ж. Мельеса характерные для раннего кинематографа космические сюжеты и отметил, что «степень воздействия картин этого жанра на русскую литературу тех лет трудно переоценить». Это воздействие проявляется в «нарочито наивных приемах антропоморфизации светил в творчестве поэтов и писателей того времени, в частности также у А. А. Блока и В. В. Маяковского». В фильме «Путешествие на Луну» содержится эпизод, «в котором под взглядом звездочета в созвездии Большой Медведицы постепенно прорисовывается шесть женских лиц. Некоторые мотивы фильма «Путешествие на Луну» перекликаются с образами пьесы А. А. Блока «Незнакомка».

Космические сюжеты, вписанные в антропософскую концепцию смежных миров, а также прием антропоморфизации светил прослеживаются и в повести «Котик Летаев». Космическая сфера — сфера музыки и доутробного существования человека, в которой в конечном итоге должны преобразиться мир и человечество. Во всем масштабе, в сосредоточии звуков, образности, пластичности показано это измерение в «Предисловии» к повести. Космическая сфера, сфера вечности — позиция, с которой автобиографический герой смотрит на прошлое — иллюзорную, земную жизнь, ограниченную формой. Его ждет путь нисхождения в прошлое, чтобы «переработать его формы» путем самосознания и таким образом «войти в ворота рождения» в Духе [2, с. 293].

Антропоморфизация образа Солнца в повести является наглядным примером характерного и для кинематографа приема антропоморфизации светил. В церкви для ребенка, который еще способен улавливать музыку Космических сфер, земная реальность потонула в

свете вечности Солнца, выступающего Ликом Божьим. По сути, Солнце и Всевышний отождествляются, что также характерно для антропософской философской системы: «блескогромное, огромное Солнце, на котором я жил, опустилось на нас: провозглашенным глаголом — провозглашенным единственным раз, потому что мир не способен вторично услышать гласимого: он, наверно, провалится... там — в сияющей синеватости дымов вставали светящие: б\_л\_а\_г\_а и ц\_е\_н\_н\_о\_с\_т\_и... неопишуемых, непонятнейших форм; там, оттуда, — на миг показалась т\_а\_с\_а\_м\_а\_я Древность в сединах; и пышные руки свои развела: из Золотого Горба...» [2, с. 331].

В «Эпилоге» повести яснее просматривается связь образа Солнца с Ликом Бога в отождествлении Солнца и Слова. Как пишет евангелист Иоанн, Слово является Богом; Оно было в начале времен; в Слове «была жизнь» и свет, святящий во тьме, и этот свет не может поглотить тьма. И итогом пройденного жизненного пути, самосознания должно быть рождение в Слове — то есть, в Духе: «Вспыхнет Слово, как солнце, —

— это будет не здесь: не теперь. Самосознание мое будет мужем тогда, самосознание мое, как младенец еще: буду я вторично рождаться; лед понятий, слов, смыслов — сломается: прорастет многим смыслом» [2, с. 443].

Формально можно определить Солнце также как метафору, поскольку в нем содержится элемент сравнения Бога с солнцем, а Его света — с солнечным светом. Но в то же время следует учитывать антропософское понимание космического пространства, которое выступает у Белого Вечностью, а Солнце буквально отождествляется с Богом.

#### **IV. Особенности художественного строя, ориентированные на кинематограф**

##### **1) Монтажная структура повести «Котик Летаев»**

Композиция повести «Котик Летаев» основана на принципе монтажа, подобного монтажу кадров в кинематографе. Можно выделить следующие особенности ее монтажной структуры:

а) **двуплановость**, соответствующая **параллельному монтажу кадров**: повесть строится на системе параллельных линий, когда одна линия развивается в реальной жизни ребенка, а вторая — в космическом, духовном измерении. Две параллельные сферы — реального и духовного, «космического», бытия — разворачиваются одновременно, а их разрешение усматривается в жертвенном пути Христа и воскресении в Духе. Двойственность кинематографической реальности, ее одновременная причастность и материальной, и духовной природе также оказывается близка этой двойственности реальности в повести Белого и символистскому двоemiрию в целом;

б) **ритм, движение как принцип построения кадра**. «Кадр, который построен, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения — он дает смысловое представление движения» [15]. Ю. Тынянов пишет, что если проводить аналогию между кино и другими видами искусства, то наиболее удачной является аналогия с поэзией, потому что кадры в фильме не «равертываются в последовательном строе», а «сменяются». Такова основа монтажа. «Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе. Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке».

Повесть «Котик Летаев» также построена на ритме, движении, вызывающем аналогии как с поэзией, так и с кинематографом. Ритм скрепляет и связывает все, условно скажем, монтажные элементы, «кадры» повести. А Белый отмечал, что его по форме напоминающие прозу произведения на самом деле являются поэзией; он называет их стихами, «в которых стихотворные строчки ради экономии места не означены; но фразы сочинены так, как лирический поэт сочиняет строчки; ему нужны ноги для отбивания ритма; и даже руки для жестов; меня надо декламировать, а не читать» [7].

Ритм и движение акцентируются в повести разными способами:

— *за счет повторов* (повторение фразы «Риза мира колеблется» — апокалиптический мотив, связанный с ощущением приближения конца и «преображения мира»);

— *за счет особого синтаксического строения и авторской пунктуации*, которые призваны не следовать грамматическим правилам, а отображать «музыкальный смысл произведения».



2) «Свобода от бытовых и психологических мотивировок», «отсутствие рассказчика» как «один из способов погашения традиционных литературных мотивировок», как отмечал Ю. Г. Цивьян, снова-таки, на примере романа «Петербург» [16]. В этом проявляется сближение произведений А. Белого с кинематографом раннего периода. Это же наблюдается и в «Котике Летаеве». Отсутствие традиционных описаний быта, психологических мотивировок компенсируется за счет психологизации, пластичности, конкретности, «очерченности» самих образов и деталей и особого языка, который стремился создать А. Белый и который был наиболее адекватен для передачи духа музыки и присутствия Космической сферы, а «производит в действие» сюжет ритм, которому подчинено все произведение.

3) Центральным мотивом романа А. Белого «Петербург» является *мотив «бомбы замедленного действия» и проистекающий из него мотив «лопающихся людей»*. Этот мотив можем отметить и в «Котике Летаеве». Исследователи романа пытались решить вопрос о происхождении этого мотива. Ю. Г. Цивьян усматривает его в кинематографе девятисотых годов, в частности, в серии английских фильмов, где получила широкое распространение тема бомбы и «взрывающегося (лопающегося) человека». В те годы эффект «лопающегося человека» достигался с помощью приемов, называемых в современном языке «наезд» («постепенное приближение киноаппарата к снимаемому объекту») и «монтаж». Но «увеличение объекта съемки относительно рамки кадра прочитывалось зрителем не как приближение к объекту, а как его расширение» [16]. Таким образом, популярность мотива взрывающихся людей в раннем кино была связана с освоением им новых технических приемов съемки и усилением внешней эффектности кинозрелища. У Белого же этот мотив осмысливается метафизически и сквозь призму канона духовной автобиографии, в соответствии с которым момент духовного озарения и преображения человека носит катастрофический, внезапный — «взрывной» — характер.

Мотив «лопающегося человека» и всего мира в повести «Котик Летаев» получает, в частности, эсхатологическое осмысление. Так как целью пути в теле является самосознание, а итогом — рождение в Духе, то с формированием сознания разрушается тело, а вместе с ним и микрокосм, чтобы на их остатках возникла новая «преображенная жизнь» — новый человек и новая земля. Самосознание ощущается автобиографическим героем, словно растущий внутри него шар-мир, который самосознанием все ширится и ширится, пока не лопнет, что переживается как Апокалипсис. «Было хилое тело; и сознание, обнимая его, переживало себя в непроницаемой необъятности; тем не менее, проникаясь сознанием, тело пучилось ростом, будто грецкая губка, вобравшая в себя воду» [2, с. 297].

В целом в процессе исследования удалось достичь намеченной цели — выявить в художественной структуре повести Андрея Белого «Котик Летаев» направления и формы трансформации августиновского канона духовной автобиографии. Представляется, что среди таких форм особую роль сыграли кинематографические приемы и мотивы, усвоенные Белым. Их присутствие в повести «Котик Летаев» способствовало не только трансформации, но и модернизации в ней канона духовной автобиографии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аверин П. Б. Акт воспоминания и язык воспоминания. «Котик Летаев» Андрея Белого // П. Б. Аверин. От Толстого до Набокова: Из истории русской литературы. – СПб: Изд-во им. Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2014. – 392 с.
2. Белый А. Котик Летаев // Сочинения: в 2-х т. Т 2. Проза / Сост. и подгот. текста В. Пискунова; Коммент. С. Пискуновой, В. Пискунова. — М.: Худож. лит., 1990. – 671 с.
3. Белый А. На перевале. Литературный дневник. XXI. Синемаграф // Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
4. Белый А. Священные цвета // Андрей Белый. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
5. Белый А. Символизм как миропонимание // Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.

6. Белый А. Смысл искусства // Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х томах. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. — М.: Искусство, 1994.
7. Белый А. Программа «Вечера Андрея Белого» // Lib. ru. / Классика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_1932\\_programma\\_vechera.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1932_programma_vechera.shtml).
8. Белый А. Формы искусства // Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. – М.: Культурная революция; Республика, 2010.
9. Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К. Г. Исупов. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 592 с.
10. Ковыршина С. В. Философская автобиография как форма духовного творчества, жанр дискурса и нарратив эпохи: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: спец. 09. 00. 01 «Онтология и теория познания» / С. В. Ковыршина. – Екатеринбург, 2004.
11. Лавров Л. В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 520 с.
12. Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока / Д. Максимов. – Л.: Советский писатель, 1981.
13. Пахарева Т. А. Русская литература рубежа XIX–XX веков. Курс лекций: Учебное пособие для студентов-филологов / Т. А. Пахарева. – Киев: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2015. – 160 с.
14. Пахарева Т. А. Материалы спецкурса «Традиции европейского Средневековья в русской литературе Серебряного века» (в рукописи).
15. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 326–345.
16. Цивьян Ю. Г. К происхождению некоторых мотивов «Петербурга» Андрея Белого / Ю. Г. Цивьян // Семиотика города и городской культуры. – Петербург: Тарту, 1984.

*(Статья поступила в редакцию 10 февраля 2017 г.)*